

## **SOBRE EL SENTIT DE LA MÚSICA EN LA TRAGÈDIA GREGA**

DIEGO MALQUORI

*Universitat Ramon Llull*

Les reflexions que presento en aquestes pàgines neixen d'una qüestió que em va plantejar fa temps Ignasi Roviró: per què la música i la festa estan intrínsecament connectades, fins al punt que no es pot entendre una festa sense la música?

Evidentment, una primera resposta apunta cap a l'element comunitari, tribal, o fins i tot orgiàstic, que en tota cultura està a la base de l'associació entre la música i la festa. De fet, com més ens allunyem de l'horitzó racional del logos, no solament en direcció del mite sinó en general d'aquelles cultures que privilegien un món simbòlic alternatiu al de la paraula, tant més aquest element es manifesta de manera evident. Havent passat una part important de la meua vida sota altres cels, he pogut veure en efecte com a la base de cada festa, de cada cerimònia religiosa, de cada ritual d'iniciació, de cada joc o de competició es troba inevitablement la música. Una música que no té únicament una funció de decoració, ni tan sols d'introducció a un suposat contingut veritable, sinó que compleix sovint una funció central: ja sigui per alliberar l'home dels frens del condicionament social, per elevar-ho a un nivell superior de la seva consciència, en direcció a una experiència mística, o simplement per manifestar aquell món de símbols que no

pot expressar-se únicament a través de les paraules, perquè necessita el *conjunt* de la paraula, del so, del moviment corporal i de l'acció. És el que he pogut viure en l'experiència d'un concert de música a l'Índia –un *happening*, diríem nosaltres, que dura dies sencers i que no es limita evidentment a escoltar immòbils unes persones que toquen un instrument–, en la cerimònia dels «voladors» a Mèxic –que uneix un ritual màgic, gairebé religiós, amb l'esperit d'un ritual d'iniciació o d'exhibició de valentia–, com també en una missa a la catedral de Taiohae, a les illes Marqueses, on un feligrès europeu podria tal vegada sentir-se molest –o com-mogut, segons els punts de vista– pel paper predominant de la música, i en general d'una gestualitat que va més enllà de la paraules. Totes elles, en efecte, manifestacions d'una «festa».

Així, com més ens allunyem de la nostra cultura, ens trobem desplaçats enfront d'aquesta compenetració de música, paraula i moviment. Com va escriure Nietzsche a *El drama musical grec*, «nosaltres, que ens hem criat sota l'influx de la grolleria artística moderna, sota l'aïllament de les arts, amb prou feines som ja capaços de gaudir junts el text i la música»<sup>1</sup>. I no obstant això, és justament aquest l'origen del concepte grec *musiké*, i d'aquí del sentit de la tragèdia i del que aquesta representa per al desenvolupament del pensament occidental. Per això, per buscar una resposta a aquesta qüestió he decidit finalment rellegir algunes pàgines del *Naixement de la tragèdia*, de Nietzsche, per proposar alguns temes de reflexió sobre la relació entre la música i la festa, en el seu sentit més ampli.

El terme *música*, com és ben conegut, prové de la paraula grega *musiké*, pròpiament «art de les muses», origi-

1. F. NIETZSCHE, *El drama musical griego*, a *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 2000, p. 209.

nalment referida al conjunt de música, dansa i poesia; un complex que en la Grècia arcaica era de fet indivisible. Però fins i tot al món clàssic la subordinació de la música a la paraula –que comença a manifestar-se amb la lírica literària al segle VII aC– no implica una importància menor per a la música, perquè text i música seguien formant un tot. La tragèdia grega constitueix un clar exemple d'aquesta relació indissoluble. Si ben de vegades és considerada principalment en l'àmbit de la literatura, per a alguns és en la música que es manifesta el seu significat més profund. És justament el cas de Nietzsche, que concep la tragèdia grega com el començament d'un camí que condueix fins a l'«obra d'art total», de Wagner, en la qual tornaria a manifestar-se aquest mateix esperit dionisiac que en la seva visió pot redimir l'home de la fe socràtica en el domini de la ciència i de la conseqüent aridesa artística de la seva època. Així, almenys, és com ell llegeix el *Tristan und Isolde*, on la compassió pel destí dels protagonistes ens salva del dolor primordial del món.

Nietzsche, com sabem, considera els elements apol·lini i dionisiac com a dos instints paral·lels i en oberta discordança, que finalment, «per un miraculós acte metafísic de la 'voluntat' hel·lènica, apareixen aparellats entre ells, i en aquest aparellament acaben engendrant l'obra d'art tan apol·línica com dionisiaca de la tragèdia àtica» (1, 42)<sup>2</sup>. Apol·lo és el déu de l'harmonia, de l'equilibri de la forma, però al mateix temps de l'aparença i la il·lusió, mentre que Dionís, l'esperit del qual representa el desenfrenament i l'embriaguesa, constitueix l'essència més profunda de la tragèdia. Amb tot, és l'estreta compenetració d'aquests dos

2. F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, o. c., p. 42. [En les següents cites d'aquesta obra indicaré en el text, entre parèntesis, el capítol i el número de pàgina de l'edició citada].

elements, d'aquests mons del somni i de l'embriaguesa, el que explica el sentiment «tràgic» dels grecs: «Aquesta reconciliació és el moment més important en la història del culte grec». (2, 50) En particular, Nietzsche atribueix a l'esperit dionisiac una funció ambivalent: d'una banda determina la pèrdua de les certeses individuals, de la possibilitat de sentir-se en connexió amb el propi jo i amb el món, però al mateix temps permet retrobar-se amb els elements vitals de la naturalesa, despertant així les forces més autèntiques de l'home. La tragèdia grega, per tant, no representa un alliberament *respecte a* l'element dionisiac, sinó precisament un alliberament *de* l'element dionisiac. És precisament gràcies a l'impuls dionisiac que l'home, d'artista, es converteix en obra d'art.

No obstant això, aquest alliberament no significa una eliminació de l'element apol·lini. Per a Nietzsche, al contrari, és solament gràcies a la reconciliació d'aquests dos elements, a «la pressió d'aquest tractat de pau», (2, 50) que es revela plenament el poder dionisiac, donant a aquells rituals orgiàstics primitius el significat de festivitats de redempció del món. «Només en elles aconsegueix la naturalesa el seu goig artístic, només en elles l'esquinçada del *principium individuationis* es converteix en fenomen artístic». (2, 50-51) D'aquesta manera, com observa Giuseppe Di Giacomo, «l'esperit, el dionisiac en tant que invisible, per manifestar-se necessita el sensible, l'apol·lini en tant que visible»<sup>3</sup>.

Tornant ara al significat de la música en la tragèdia, és important observar que el triomf final de Dionís es dona quan totes les facultats simbòliques de l'home s'alliberen conjuntament per construir un nou món de símbols capaç

3. G. DI GIACOMO, «Postfazione», a *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Roma-Bari: Laterza, 2008, p. 219.

d'expressar l'essència de l'home i de la naturalesa: «No només el simbolisme de la boca, del rostre, de la paraula, sinó el gest ple del ball, que mou rítmicament tots els membres. A més, de sobte les altres forces simbòliques, les de la música, creixen impetuosament, en forma de rítmica, dinàmica i harmonia» (2, 52). Per això Nietzsche cerca en el món tràgic dels grecs una manera de ser alternatiu al que representa el món simbòlic de la paraula: «Sota la màgia del dionisiac no només es renova l'aliança entre els humans: també la naturalesa alienada, hostil o subjugada celebra de nou la seva festa de reconciliació amb el seu fill perdut, l'home» (1, 45).

En definitiva, si l'home apol·lini és un espectador que contempla les imatges del món que l'artista ha creat per a ell, l'home dionisiac ha de 'construir el món', transformant-se ell mateix en obra d'art gràcies a l'estat d'embriaguesa de l'experiència tràgica. Es tracta evidentment d'una lectura que intenta justificar l'existència en tant que fenomen estètic, en un joc sense fi de construcció i de destrucció de les formes. El món dionisiac és destruït per la il·lusió apol·línica que amaga la veritable realitat de les coses. Però Dionís resorgeix novament, afirmant la seva veritat sobre la il·lusió. I és justament a través de la música que s'afirma aquesta veritat. En particular, és el cor, símbol de la massa excitada per Dionís, que desvela aquells significats que la il·lusió apol·línica intenta amagar: «Hem de concebre la tragèdia grega com un cor dionisiac que una vegada i una altra es descarrega en un món apol·lini d'imatges. [...] hem comprès que, en el fons, l'escenari, juntament amb l'acció, va ser pensat originàriament només com una *visió*, que l'**única** 'realitat' és totalment el cor, el qual genera de si la visió i parla d'ella amb el simbolisme total del ball, de la música i de la paraula» (8, 87-88).

Justament d'aquesta visió neix la tragèdia grega, com a expressió d'un cor d'embogits que destrueix la pròpia subjectivitat en nom de la reconciliació amb la naturalesa

universal. D'aquí sorgeix la possibilitat d'una experiència estètica autèntica, l'única manera, en la visió de Nietzsche, de poder viure la pròpia vida. D'aquesta manera, el conjunt de música, paraula i acció que dona forma al «ritual» de la tragèdia grega pot llegir-se com un qüestionament de l'existència de l'home i de la seva relació amb la naturalesa. Una celebració de la vida i de la mort, de la pèrdua i del retrobament amb el propi «jo», del sentit de pertinença a una comunitat, a una cultura o a una manera d'entendre la vida. En una paraula: pot llegir-se com una «festa», abastant potser tots els sentits d'aquest concepte.

